

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

November 1957

Heft 11

„INKUNABELN“

*Ausstellung veranstaltet von der Staatlichen Graphischen Sammlung und der
Bayerischen Staatsbibliothek München*

(Mit 2 Abbildungen)

Die Anregung zu der Ausstellung „Inkunabeln, das erste Jahrhundert des deutschen Buch- und Bilddrucks“ ging von Dr. Peter Halm aus. Sie ergab sich aus dem Gedanken, anlässlich der diesjährigen Jahrestagung der „Internationalen Liga der Buchantiquare“ in München eine sachlich einschlägige Ausstellung von besonderer Bedeutung zu bieten. Peter Halm ist auch die gesamte Vorbereitungsarbeit einschließlich des typographisch liebevoll ausgestatteten Kataloges (Prestel Verlag, München, 70 Seiten Text mit 30 Abbildungen, 16 Tafeln, DM 3.20) zu verdanken.

Wie der Titel besagt, war es das Ziel der Ausstellung, eine umfassende Übersicht über den gesamten deutschen Buch- und Bilddruck, d. h. sowohl das illustrierte Buch wie auch den Einblatt-Holzschnitt und den Kupferstich zu bieten. Wenn der Begriff „Inkunabel“ (Wiegendruck bis 1500) vom Buch auch auf die übrige Graphik übertragen wurde, so war damit zugleich die zeitliche Begrenzung der Ausstellung gegeben, die jeweils bei den Anfängen der graphischen Gattungen beginnt und mit dem Jahre 1500, kurz nach den großen Verlagsleistungen Kobergers und mit der Graphik des jungen Dürer, die eine Zeitenwende herbeiführt und bedeutet, schließt.

Der Plan des Veranstalters fand die volle Unterstützung des Generaldirektors der Bayrischen Staatsbibliothek, Dr. Gustav Hofmann, und seiner Mitarbeiter, insbesondere Dr. Ferdinand Geldners. So bestreitet die Bayer. Staatsbibliothek von den 486 Nummern des Kataloges annähernd 300 (Bücher, Handschriften, Bucheinbände, Blockbücher und Einzelblätter), die durch sorgsam gewählte und z. T. kostbare Leihgaben fast aller westdeutschen wichtigen öffentlichen Bibliotheken ergänzt wurden (Augsburg, ehem. Preußische Staatsbibliothek Berlin, Bamberg, Darmstadt, Dillingen, Erlangen, Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Karlsruhe, Kiel, Nürnberg, Stuttgart, Wolfenbüttel). Bei der Einzelgraphik wurden die Bestände der Staatlichen Graphischen Sammlung durch eine Reihe von Blättern des Germanischen National-Museums (das

auch mehrere Bücher aus seiner Bibliothek zur Verfügung stellte) sowie der Kunstsammlungen der Veste Coburg abgerundet. Hinzu kommen bei Büchern und Einzelblättern Leihgaben aus Privatbesitz.

Der von der Ausstellung geleistete Gesamtüberblick ist einmal wichtig, weil Bibliothekar und Graphikspezialist im allgemeinen nur ihren eigenen Sektor bearbeiten und vor Augen haben. Sodann wurde ein Gebiet der deutschen Kunstgeschichte gezeigt, dessen Geltung in der Welt ganz unbestritten ist, zumal wenn es, wie gerade von der zur Eröffnung anwesenden internationalen Versammlung führender Antiquare auch ausgesprochen wurde, in einer Fülle und einer Qualität geboten wird, wie sie bei höchsten Vergleichsmaßstäben kaum oder nur ganz selten wieder erreicht werden kann.

Darüber hinaus besitzt die Ausstellung gewissermaßen ein Kernstück, zugleich ein Stück Geschichte der veranstaltenden Sammlungen und Bibliotheken selbst und ein Kapitel der deutschen Kunst- und Kulturgeschichte sowie der Geschichte des Sammelwesens. Es ist die Schau wesentlichster Bestände aus dem Besitz Dr. Hartmann Schedels, des Nürnberger Arztes, der 1466 nach dreijährigem Studium in Padua dort promovierte. Frühhumanist und bibliophiler Sammler, ist er als Verfasser der bei Anton Koberger 1493 in lateinischer und in deutscher Ausgabe erschienenen „Weltchronik“ berühmt geworden. Schedels Bestände gelangten über Hans Fugger und Herzog Albrecht V. in die Bayerische Staatsbibliothek und bilden einen Grundstock von deren Besitz an alten Büchern, ferner sind auch eine Reihe graphischer Einzelblätter im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in den Besitz der Staatl. Graphischen Sammlung gekommen. Ebenso wie der Besucher schon bei den Büchern mit den Rubriken-Verzeichnissen zur 36- und 42-zeiligen Bibel, Erhard Ratdolts Schriftmusterblatt von 1486 (Nr. 253), Peter Schöffers Bücheranzeige von 1469/70 (Nr. 254), Makulaturblättern und Verlagsverzeichnissen (Nr. 255/6), sowie dem von F. Geldner neu aufgefundenen Rechnungsbuch des Speyrer Buchdruckers, Verlegers und Buchhändlers Peter Drach (eine erste Veröffentlichung Geldners darüber sowie weitere Beiträge zum Thema bietet das anlässlich der Tagung erschienene Börsenblatt für den deutschen Buchhandel vom 9. IX. 1957, Frankfurt/Main, Seite 40 – 52) intime Einblicke in die Werkstatt des Buchdruckers des 15. Jahrhunderts tun kann, eröffnen sich hier Gebiete, die als Teil der Geistesgeschichte von Spätmittelalter, Frühhumanismus und Vorreformation noch weiterer Erschließung harren. Auch bei Hartmann Schedel stehen Mittelalterliches und Modernes, Dilettantisches („Seine Begriffe von der Antike waren eben ungleich besser als seine Zeichnungen“ [Thausing]) und Ernsthaftes, Neuartiges (sein brennender Wissensdrang, sein Sammeln, seine Gelehrsamkeit und für die damalige Zeit universale Bildung) nebeneinander. Daß hier einmal eine deutsche Persönlichkeit jener Zeit so deutlich faßbar ist, ist äußerst wertvoll. Schedel hat vielfach Stücke seiner Bibliothek noch selbst abgeschrieben oder zusammengestellt, paginiert, rubriziert, mit persönlichen Notizen versehen und z. T. auch illuminiert (Nr. 293, 299). Sie zeigen, von ihm beigelegt, z. T. kostbare alte Ausstattung; Nr. 296 und 297 das Kupferstich-Alphabet des „Meisters mit den Bandrollen“, bei Nr. 296 als Leitbuchstaben;

die Lebensalter und das Parisurteil vom gleichen Meister; Nr. 304 eine Kopie nach dem „Meister der Spielkarten“; Nr. 299, der Livius von 1472, das Unikum des frühesten gestochenen deutschen Fürstenbildnisses vom Monogrammisten B R (es stellt trotz der Insignien und des Lobgedichtes Schedels nicht, wie auch noch der Katalog annimmt, Kaiser Friedrich III. dar, sondern zeigt eindeutig die Züge Herzog Sigismunds des Münzreichen von Tirol. Vgl. besonders dessen Bildnis in der Münchner Pinakothek, Abb. bei E. Buchner, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, 1953, Abb. 110). Nr. 311 und Nr. 325 enthalten Graphik der jungen Zeitgenossen Urs Graf und A. Dürer. In Nr. 300 bis 302 finden sich bisher unveröffentlichte bedeutende deutsche Handzeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts; in Nr. 308 schematische Ideenskizzen zu Dürers Holzschnitten für die „Quattuor libri amorum“ des Conrad Celtis von 1502; in Nr. 303 *Antiquitates urbis Romae et alibi*, eine Sammlung von antiken Inschriften mit Skizzen römischer Monumente. Vor allem enthält Clm. 716, 1504 gebunden, u. a. 5 eingefügte Kupferstiche Jacopo de Barbaris, ferner aber in der Abschrift eines Reisetagebuches des Cyriacus da Ancona die Nachzeichnungen von Arrion und Merkur, die A. Dürer 1514, merkwürdigerweise im Todesjahr Schedels, zu seinen in Wien befindlichen Zeichnungen (Winkler 662 – mit Übernahme der Inschrift – und 664) angeregt haben. Schedels Zeichnung der Christine Ebnerin (305) erinnert in ihrer Formelhaftigkeit merkwürdig an eine weibliche Figur auf einem antiken Relief, ebendort fol. 59. In die Werkstatt des Autors führt das „Umbruch-Exemplar“ der deutschen Ausgabe der Weltchronik (Nr. 275), eine Texthandschrift mit den schematischen Federskizzen für den gesamten Holzschnitt-Buchschmuck, die ebensosehr noch der würdigen Veröffentlichung harren, wie ihre Stellung im Entstehungsprozeß der künstlerischen Ausstattung des Werkes noch durchaus der Klärung bedarf (Nürnberg, Stadt-Bibliothek). Bei den Skizzen der Städtebilder dürfte es sich jedenfalls kaum um Ansichten nach der Natur gehandelt haben, wie ein früherer Bearbeiter annahm. Kat. Nr. 289 zeigt „Zustandsdrucke“ des „Schatzbehalters“, wie wir sie bisher nur in wenigen Exemplaren kennen.

Die Bibliothek Schedels umfaßt weiter, z. T. als „Quellen“ für die Weltchronik, antike Autoren und Kirchenväter (in Handschriften aus den verschiedensten Zeiten bis ins 9. Jahrhundert, manche darunter illuminiert), medizinische und naturwissenschaftliche Handschriften, Bücher von frühen Inkunabeln bis zur Venezianischen Dante-Ausgabe von 1497 (322), der ältesten, 1477 in Bologna erschienenen Ausgabe der *Cosmographia* des Ptolemäus (313), dem Traktat über die Baukunst von Leone Baptista Alberti, Florenz 1485 (314), der ersten Ausgabe der Werke des Galen, Venedig 1490 (317), sowie des medizinischen Lehrbuches des Johannes de Ketham (320), und der Livius-Ausgabe, Venedig, Giunta (321), beide 1495 erschienen. Die deutschen humanistischen Zeitgenossen sind mit den *Sermones Convivales* Conrad Peutingers, Straßburg 1506 (327) und den *Laudibus Germaniae* Christoph Scheurls, Leipzig 1508 (328) vertreten, welche letzere die erste literarische Würdigung A. Dürers enthalten. Auf der Rückseite von Hans Burgkmairs Holzschnitt mit dem sogenannten Sterbebild des Schedel befreundeten Dichters Conrad Celtis von 1507

(Nr. 310) befindet sich die eigenhändige Widmung des Celtis an Schedel sowie dessen Eintrag über den Tod des Dichters.

Die Hauptmasse der Ausstellung bilden die Bücher des 15. Jahrhunderts, die nach Stoffgebieten gegliedert sind: deutsche Bibeln, liturgische Drucke, religiöse Erbauungsliteratur (u. a. zwei Ausgaben der *Meditationes* des Johannes Turrecremata, Mainz 1479 und der bei Koberger erschienene Schatzbehälter aus dem Besitz Erasmus Grasers), Rechtsbücher (die Reformen Kaiser Sigismunds, der Städte Nürnberg und Worms, der Sachsen- und Schwabenspiegel), deutsche Erzählungs- und Bildungsliteratur (die Fabeln des Aesop, Boccaccio, Boners Edelstein, Seb. Brants Narrenschiff, Lukian, Petrarca, die Melusine, Reynke de Vos, den Pfaff von Kalenberg, der Mainzer und Lübecker Totentanz, Wolfram von Eschenbachs *Parcival* 1477!), klassische Autoren (Horaz und die Komödien des Terenz), Geschichte und Zeitgeschichte, Geographie und Reiseberichte (Breydenbachs Pilgerfahrt nach dem heiligen Land, die Columbusbriefe, die Chronik der Stadt Köln, die köstliche phantastische Baseler Ausgabe der Reisen durch das gelobte Land von Johannes de Montevilla, Richenthals Chronik des Konstanzer Konzils, die Ungarnchronik des Joh. de Thurocz), Naturwissenschaften und Medizin (die Bücher von Hieronymus Brunschwig, die *Hortus Sanitatis*-Ausgaben, Konrad von Megenbergs Buch der Natur), d. h. sie reichen von den größten und kostbarsten Werken bis zur Tages- und Gelegenheitsliteratur (Hans Volz). Ihrer Bedeutung entsprechend sind den Anfängen und den deutschen Druckern im Ausland gesonderte Abschnitte gewidmet. Hier wird an dem reichen gezeigten Material der Drucke Gutenbergs, Fusts und Schöffers klar, wie nach der Erfindung des Druckes mit beweglichen Lettern das Buch in Ausstattung (Rubrizierung, ligierte Typen, Illumination, Initialen, Zierleisten), Material (Pergament, Papier) erst allmählich den Weg von der illuminierten Handschrift zu seiner eigenen gemäßen Form findet. Erst das frühe 16. Jahrhundert bringt z. B. das gedruckte Titelblatt im Gegensatz zum schon früher einsetzenden Titelholzschnitt (Nr. 179, 276). Neben den frühen Bibeln stehen der Türkenkalender (3) und der Ablaßbrief (4), beide von 1453. Der „Ackermann aus Böhmen“ (107), 1463 von Pfister in Bamberg herausgegeben, ist vielleicht das früheste mit Holzschnitten illustrierte Buch. Das Blockbuch, besonders kostbar vertreten durch den Sammelband der Heidelberger Bibliothek (Nr. 330) ging zumindest entwicklungsgeschichtlich voran. In zwei Fällen ist die kolorierte Zeichnung der Handschrift der einfarbigen Holzschnitt-Buchillustration gegenübergestellt: bei dem Bidpai, dem Buche der alten Weisen, Ulm 1483 (Nr. 119) und der „Schwäbischen Chronik“ des Thomas Lirer, Ulm 1485 (193) (Abb. 2 und 3). Wie folgerichtig die Entwicklung auf diesem Gebiet des „Zeitalters der Entdeckungen“ übrigens verläuft – und um Neuanfänge gerade auch im Technischen handelt es sich ja bei Holzschnitt und Kupferstich ebenso wie bei dem Buchdruck – erhellt die Tatsache, daß schon die *Euclidischen Elementa Geometriae* des Erhard Ratdolt, Venedig 1482 (243) bei dem Dedikationsbrief des Druckers an den Dogen den Golddruck zeigen, eine Technik, die im deutschen Farbholzschnitt erst im frühen 16. Jahrhundert angewendet werden wird. Wie schon bei den Initialen des Mainzer

lateinischen Psalters von 1457 (5) wird dann später, ebenfalls von Ratdolt, der Farbdruck zunächst für die typographische Buchausstattung, dann aber auch für den Holzschnitt verwendet. Das *Breviarium totius iuris canonici* des Paulus Florentinus (Nr. 101), 1486 in Memmingen bei Albert Kunne, der 1475/76 in Trient als Drucker tätig war, erschienen, enthält ein Autorenbild, das genau nach dem zum Vergleich beigefügten Mailänder Druck des Werkes von 1479 (dort bei den Deutschen L. Pachel und U. Scinzenzeler erschienen und nach Max Sander, *Le livre à figures italien*, 1942, Nr. 651 das früheste gedruckte Autorenbildnis überhaupt) kopiert ist und somit auch der „erste Renaissance-Holzschnitt“ in Deutschland ist. Das Itinerar des Kunne erklärt ebenso wie das anderer deutscher Drucker (Erhart Ratdolt in Venedig; Steffen Arndes, der Drucker der Lübecker Bibel, ist 1470/72 in Foligno) auf das Natürlichste den Beginn der Verbreitung italienischer Formen in Deutschland.

Neben die Bücher treten in der Ausstellung Einblatt-Holzschnitt und Kupferstich, die vor dem Buchdruck einsetzen. Die eindrucksvolle, in den religiösen Andachtsbildern ergreifend großartige Reihe der frühen Münchner und Nürnberger Blätter umfaßt einen erheblichen Teil alles bekannten Wesentlichen. Die Blätter des späten 15. Jahrhunderts geben Proben von der Fülle spätmittelalterlicher Darstellungsbereiche. Die Entwicklung des Kupferstiches, der in dieser Zeit nur vereinzelt als Buchschmuck auftritt (Nr. 23), wird wirkungsvoll dokumentiert vom Meister der Spielkarten, dessen Schweißtuch der Veronika (Nr. 246) gleichzeitigen deutschen Handzeichnungen in Tuschfedertechnik merkwürdig verwandt ist, über den Meister des Bileam, den Meister E. S. zu der Gruppe des Hausbuchmeisters (neben den Coburger Blättern das neuerworbene der Staatl. Graph. Sammlung mit den Kartenspielern). Zwischen Schongauer und Dürer die Monogrammisten des späten 15. Jahrhunderts (die Meister i e; B M; der Schweizerkrieg des Meisters P W; i h; h w), der Bildhauerstecher Veit Stoß, der technisch und ikonographisch reizvolle Mair von Landshut und der bayerische Monogrammist M Z sowie eine Wahl aus dem Werk Israhels van Meckenem. Rheinische Schrotblätter runden das Bild ab.

An Denkmälern der Kartographie schließlich zeigt die Ausstellung die Ausgabe von Ptolemäus' *Cosmographia*, Rom 1478, mit Kupferstichen (237), Ulm 1486 mit Holzschnitten (199), die Karte des Rom-Weges (423; Nürnberg 1493) sowie die sogenannte Cusanus-Karte (478), vor 1454 von Kardinal Nikolaus von Cues entworfen und 1491 in Eichstätt gedruckt.

Die Grundlage für die Ausstellung der Bestände Hartmann Schedels war das Buch über die Sch.'sche Bibliothek des frühvollendeten Grauert-Schülers Richard Stauber, 1908 von Otto Hartig herausgegeben. 1940 hat eine Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek „Denkmale aus dem ersten Jahrhundert des Buchdrucks“ (mit Katalog) stattgefunden, die nach Druckorten gegliedert war. – Die zwangsläufig knappe Kommentierung des Ausstellungskataloges zu den einzelnen Nummern verzichtet z. B. bei der schwierigen Frage der Datierung und Lokalisierung der frühen Einzelholz-

schnitte bewußt auf den Versuch der Erarbeitung neuer Resultate, enthält jedoch insbesondere bei den Büchern in Kürze manchen Beitrag zu weiterer Durcharbeitung.
Wolfgang Wegner

Berichtigungen zum Ausstellungs-Katalog:

Nr. 95 und Text von 96: Die Meditationes des Johannes de Turrecremata sind im Erstdruck von 1467 (H. 15722), nicht in der Ausgabe von 1473 (H. 15724) ausgestellt.

Nr. 269: Der Name des Augsburger Buchbinders ist Andreas Jüger (nicht Jäger).

Nr. 280 und 291: Die Wappenverbindung ist Schedel-Grabner, nicht Schedel-Haller.

Hartmann Schedels Mutter war eine geborene Anna Grabner.

Peter Halm

NEUERWERBUNGEN DES DE YOUNG MUSEUMS IN SAN FRANCISCO

(Mit 2 Abbildungen)

Während die heute schon „alten“ Museen im Osten der Vereinigten Staaten ein ständiges Wachstum an mehr oder weniger bedeutenden Kunstwerken verzeichnen und neue Museen dort und im Mittelwesten in rascher Folge aufsprießen, wie jene in Raleigh, Virginia, Dallas, Houston usw., ist die Situation an der Westküste nicht überall so fortschrittlich. San Diego und Los Angeles, die eine Zeit lang unter günstigen Auspizien, bedacht von Gönnern wie dem verstorbenen Hearst und den Töchtern des Verlegers Putnam, ansehnliche Sammlungen aufbauten, befinden sich gegenwärtig eher im Rückschritt begriffen. Ein aktives, wenn auch nicht sehr umfangreiches Museum besitzt Seattle; ebenso hat auch das Museum in Portland, das bisher vor allem durch seine Eskimo-Sammlung bekannt war, durch die Kress-Stiftung in jüngster Zeit bedeutenden Zuwachs an europäischer Malerei erhalten. In ähnlicher Weise hat der „Palace of the Legion of Honor“ in San Francisco dank reicher Donatoren seine Sammlung französischer Malerei und französischer Möbel des 18. Jahrhunderts wesentlich ausbauen können.

Jedoch das bei weitem erfolgreichste Museum der ganzen Westküste ist das De Young Museum im Park von San Francisco, das unter der Leitung von Walter Heil besonders in den letzten fünf Jahren einen erstaunlichen Aufschwung genommen hat, so daß heute San Francisco in seinem De Young nicht nur das größte, sondern auch das am besten organisierte Kunstmuseum des Westens besitzt. 1955 erhielt das Museum mit 39 Bildern der verschiedenen europäischen Schulen die reichste aller Kress-Schenkungen, die je einem amerikanischen Museum außerhalb der National-Galerie in Washington zugesandt wurde. Da Alfred Neumeyer ausführlich über diese Schenkung (Art Quarterly 1955, 272 ff.), berichtet hat und außerdem ein von W. Suida vorbereiteter, vollständig illustrierter Katalog erschien, so beschränken wir uns hier auf einige ergänzende Bemerkungen.

Nach der letztjährigen Pontormo-Ausstellung in Florenz erweckte besonders die lebensgroße Halbfiguren-Madonna dieses Meisters Interesse durch ihre helle bunte Farbigkeit, wie sie ganz ähnlich in der Kreuzabnahme der Capponi Kapelle in Sta. Felicità in Florenz und in den Fresken der Certosa di Val d'Ema wiederkehrt. Bernardo

Strozzi's „Drei Dorfmusikanten“ zeigt, wie ähnlich die drei Parzen, diesen vielseitigen Genuesen, der in Venedig starb, als ausgezeichneten und humorvollen Genremaler. Jacopo Tintoretto's Breittafel mit „Christus heilt die Lahmen am Teich von Bethesda“ ist die farbige Modell-Skizze für das Bild in der Kirche von San Rocco, das der Meister 1559 in Konkurrenz mit Pordenone ausführte. Als „Bozzetto“ ist die Skizze insofern ungewöhnlich, als die meisten Oliskizzen, die wir kennen, viel flüchtiger und nur in Grisaille ausgeführt sind. Da die deutschen Bilder der Gotik und Renaissance immer noch zu den Seltenheiten in amerikanischen Museen gehören, bilden wir hier das lebensgroße Bildnis eines bärtigen Edelmannes ab (Abb. 1), das W. Heil zweifellos richtig mit Jacob Seisenegger in Verbindung gebracht hat. Das Bild erinnert in der Tat auffallend an das ganzfigurige Porträt des Georg Fugger d. J., das anlässlich der Jahrhundert-Ausstellung des Gemanischen Museums in dieser Zeitschrift 1952 (S. 327) abgebildet wurde und stellt wohl ebenfalls einen Fugger dar.

Jedoch noch eine weitere bedeutende Stiftung fiel dem Museum in dieser selben Zeit zu. In Mr. Roscoe Oakes und der inzwischen verstorbenen Margret Oakes fand es großzügige Gönner, dank deren Liberalität die gesamte Sammlung glücklich abgerundet werden konnte.

Das Museum verdankt ihnen nicht nur ein paar der schönsten geschnitzten Wandvertäfelungen und Wandteppiche (Berains berühmte Grottesk-Folge) sowie Möbel aus der Zeit Ludwigs XV. und XVI. (unter den signierten u. a. Stücke von D. Roentgen, Faizelot-Delorme, D. Deloose), sondern auch einige vorzügliche Bilder dieser Epoche. Zu den „Jahreszeiten“ in Lunetten-Form von Nicolas Lancret und Fragonards Variante nach der Hl. Familie von Rembrandt, die er in der Crozat Sammlung kopierte (Eremitage), die das Museum schon früher erwarb, fügen sich neu die folgenden Bilder hinzu: von J. M. Nattier das schon bei Nolhac reproduzierte Bildnis der Mme. Boudrey als Muse Erato, signiert und datiert 1752, von Boucher die Gegenstücke von je zwei Nymphen und Bacchantinnen von 1745, von J. S. Duplessis das idealisierte Porträt der Madame de Stael und von J. L. David das impressionistisch anmutende Bildnis seiner Tochter, der Baronesse Emilie Meunier. Auch die englische Schule des 18. Jahrhunderts wurde durch die Oakes-Schenkungen wesentlich bereichert, und hier ist vor allem eine der reizenden Ipswich-Landschaften von Gainsborough mit der üblichen Marktwagen-Staffage zu nennen und ein farbenprächtiges Kniestück des schottischen Hauptmanns Duncan Campbell von H. Raeburn.

Aber die Oakes-Stiftung blieb nicht auf das 18. Jahrhundert beschränkt, und im vorigen Sommer konnte ein neuer Raum eröffnet werden mit den Meisterwerken von Rubens, van Dyck, Rembrandt, Frans Hals und Poussin, welche die Oakes unter Heils Direktive für das Museum erworben hatten. Nachdem die Kress-Stiftung schon ein großes Werk Nicolas Poussins, „Die Anbetung des Goldenen Kalbes“ hierher gebracht hatte, fügte die Oakes-Schenkung ein zweites Werk dieses Meisters hinzu, nämlich eine „Heilige Familie mit Anna, Elisabeth und dem Johannesknaben“. Ähnlich wie in dem Bild mit der „Rast auf der Flucht nach Ägypten“ in der früheren Sammlung Stroganoff, so ist auch hier die Gruppe inmitten des Vordergrundes einer

Campagna-Landschaft mit Ruinen und alten Bauten gestellt. Das in der Farbigkeit ähnliche Stroganoff-Bild wurde zwischen 1653 und 1657 für Mme de Monmort, die Gattin Chantelous, gemalt (mehrfach in Briefen erwähnt und beschrieben), und derselben Zeit dürfte auch das De Youngsche Bild sowie ein ähnliches der „Heiligen Familie im Gemach“ in der Ringling-Sammlung, Sarasota, angehören.

Das lebensgroße Kniebild des im Lehnstuhl sitzenden Rogier Clarisse von P. P. Rubens, von M. Jaffé im Burlington Magazine 1953 zuerst veröffentlicht, repräsentiert eine der markantesten Bildschöpfungen des Meisters aus den Jahren zwischen 1612 und 1615. Es zeigt die dichte feste Malweise, die kräftige Modellierung und Farbigkeit, die für diese Frühzeit so charakteristisch sind. Die beiden Bildnisse des A. van Dyck gehören zwei verschiedenen Perioden an: das Kniebild einer jungen Antwerpenerin (aus der Slg. des Earl of Denbigh) wurde um 1521 vor der Abreise nach Italien gemalt, während das ganzfigurige Bildnis der Herzogin von Croy mit ihrem jungen Sohn vom Jahr 1634 datiert ist und offenbar bis in neuere Zeit England nie verlassen hatte.

Die zwei beachtlichsten Werke der Oakes-Stiftung sind ohne Zweifel zwei Bildnisse von Rembrandt, der bisher überhaupt nicht im Museum vertreten war. Das schon bei Valentiner (Rembrandts Gemälde in Amerika, Nr. 21) veröffentlichte Bildnis des Joris van Caullery stammt aus dem Jahre 1632 wie der Marten Looten im Los Angeles County Museum, und befand sich zuvor in den Sammlungen Rasmussen Chicago, Levinson und Yerkes, New York. Das Selbstbildnis mit Mütze in ovalem Rahmen, von dem wir hier einen Ausschnitt reproduzieren (Abb. 4), ist 1653 datiert und in gewissem Sinn eine Neuentdeckung. Im 19. Jahrhundert befand es sich in dem Landsitz von Temple Newsam in England und damals war nur das motivisch übereinstimmende Dresdner Exemplar bekannt. Die Meinungen der Kenner sind geteilt: Bredius und Valentiner halten nach wie vor das Dresdner Exemplar für das Original, während Hofstede de Groot beim Auftauchen des Oakes'schen Bildes dieses als authentisch bevorzugte. Heil nimmt an, daß das Dresdner nur eine Kopie des Schabstiches von Jacob Cole darstellt, der seinerseits auf das Oakes'sche Exemplar zurückgeht, das vom Stecher ergänzt und zum rechteckigen Format erweitert wurde. – Das Brustbild eines reichen Bürgers oder Edelmannes, dessen elegischer Ausdruck seltsam kontrastiert mit der Pracht seines weißseidenen Kostüms, ist von Frans Hals um 1630 gemalt und aus zahlreichen Publikationen und Ausstellungen bekannt. 1939 wurde es auf der Weltausstellung in New York, 1935 in der Hals-Ausstellung des Detroiters Museums gezeigt. Der Katalog dieser Ausstellung vergleicht die malerische Behandlung mit der des lachenden Kavaliers in der Wallace-Sammlung in London.

Paul Wescher

ZUM INTERNATIONALEN KONGRESS DER DENKMALPFLEGER IN PARIS

Auf Einladung der französischen Chefarchitekten – vergleichbar in etwa den deutschen Landeskonservatoren – fand unter dem Patronat des Generaldirektors der Unesco vom 6. – 11. Mai 1957 in Paris eine internationale Tagung von Denkmal-

pflegern statt. Im ganzen waren 27 Nationen mit etwa 400 Personen beteiligt. Nächst der französischen Delegation war die Italiens wohl die stärkste. Ihr folgten Belgien und Holland, dann Polen, die Schweiz, England und Spanien. Delegierte waren u. a. aus Pakistan, Japan, Süd- wie Nordamerika und Rußland anwesend. Von der deutschen Bundesrepublik besuchten acht Denkmalpfleger, von der Deutschen Demokratischen Republik vier die Tagung.

Diese gliederte sich in Sitzungen im Palais Chaillot, eine Ausstellung im gleichen Hause und Besichtigungen. Die Verhandlungen im Palais Chaillot waren in 6 Sektionen aufgeteilt. Die erste Sektion betraf Aufgabe und Bildung der Denkmalpfleger und ihres Nachwuchses. Die zweite befaßte sich mit Spezialarbeiten und Techniken wie der Ausbildung von Fachkräften bei denkmalpflegerischen Arbeiten. Die dritte Sektion setzte sich mit technischen, klimatischen und wissenschaftlichen Mitteln und Möglichkeiten für den Denkmalpfleger auseinander. Die vierte Sektion bemühte sich um die Zusammenarbeit von Denkmalpflegern, Bildhauerkunst und Kunsthandwerk, namentlich auch hinsichtlich des Dekors alter Gebäude. Die fünfte Sektion hatte sich die Zusammenarbeit von Denkmalpflegern und Archäologen als Thema gestellt, und die sechste Sektion prüfte die Zusammenarbeit der Denkmalpfleger mit dem Städtebau, wie der Umgebung alter Gebäude und ihrer Beziehung zu den Monumenten.

Neben den Sitzungen, über deren Ergebnis eine gedruckte Zusammenfassung erscheinen soll, nahm eine Ausstellung denkmalpflegerischer Arbeiten im Untergeschoß und Erdgeschoß des Palais Chaillot die Aufmerksamkeit besonders gefangen.

Der Schwerpunkt dieser Ausstellung lag auf der Tätigkeit der französischen Denkmalpflege seit dem 19. Jahrhundert. 1830 wurde ein Generalinspektor für geschichtliche Denkmäler eingesetzt. 1840 bzw. 1887 folgten entsprechende denkmalpflegerische Gesetze. 1879 bereits wurde ein Museum der Denkmalpflege gegründet, das in seiner Art einzigartig blieb. Dieses Museum ergänzte im Palais Chaillot die Ausstellung nachdrücklich.

Die französischen Arbeiten wurden durch Abbildungen demonstriert, die zeitlich mit den Bemühungen um die Sicherung von Zeichnungen und Darstellungen in vorgeschichtlichen Höhlen begannen, dann archäologische Maßnahmen namentlich in Südfrankreich wiedergaben, und in Entwürfen moderner Stadtbaukunst zu denkmalpflegerischen Zentren, wie z. B. in S. Malo und Orléans endeten. Nachdrücklich zeigte man auch konservatorische Maßnahmen im französischen Kolonialgebiet.

Sondergebiete der französischen Denkmalpflege wie z. B. die Wiederherstellung und Sicherung alter Brücken (Châlons sur Saone) zeigten ein spezifisches Anliegen der französischen Denkmalpflege, worin sie der italienischen gleicht.

Unterstrichen wurde ihre praktische Tätigkeit durch eine technische Abteilung mit Beispielen der Wiederherstellung von Skulpturen, Möbeln, Gemälden und Kunstgewerbe.

Die Darstellungen boten eine ausgesprochene Solidität der technischen Arbeit. Experimente wurden im allgemeinen vermieden, ebenso Modernismen. Interessant war eine gewisse Entwicklung von einem Historismus weg, dessen Höhepunkt im 19.

Jahrhundert Viollet le Duc ausmachte; von ihm waren prachtvolle farbige Bauaufnahmen ausgestellt. Kennzeichnend für die französische Denkmalpflege bleibt auch das Bestreben, bei Steinbehandlungen sehr sorgfältig den alten Techniken nachzugehen – eine Frage, die für Ergänzungen in anderen Ländern oft auch anders beantwortet wird.

Neben Frankreich hatte Italien räumlich den bedeutendsten Anteil an der Ausstellung. Von archäologischen Maßnahmen angefangen (wie den jüngsten Entdeckungen auf Sizilien) bis in das 19. Jahrhundert hinein reichte der zu konservierende Bestand. Die fotografische Dokumentation war ausgezeichnet verwirklicht worden und frap-pierte in manchen Fällen durch die Wiedergabe technischer Mittel.

Das Experimentelle lag mehr bei dem Technischen als bei dem Ästhetischen, was für den Grundtenor der ganzen Ausstellung galt.

Die deutsche Ausstellung – räummäßig arg beschränkt – brachte eine bemerkenswerte Übersicht des Schaffens der Denkmalpflege nach dem zweiten Weltkrieg. Zeitlich reichte die Dokumentation von Werken der ottonischen Kunst bis in das späte 18. Jahrhundert. Sie gab einen Querschnitt durch die schwer getroffene Denkmäler-Substanz Deutschlands und vermittelte einen sehr guten Eindruck der verschiedenen Maßnahmen zur Rettung namentlich kriegsbeschädigter Monumente.

Während der Tagung fanden meist ganztägige Ausflüge zur Besichtigung denkmalpflegerischer Objekte statt. Man besuchte das in den letzten Jahren wiederhergestellte Schloß Chateaudun, die Kathedrale von Chartres und ihre Umgebung, das Schloß Versailles, ein Sorgenkind der Denkmalpflege durch seine Dächer und seine Umgebung. Hierbei wurde auch die problematische Frage der Wiedereinrichtung der Innenräume diskutiert – die Gefahr liegt hier, verstand man recht, bei Plänen zur Rekonstruktion verlorener Möbel nach alten Ansichten.

In Versailles erregte besondere Aufmerksamkeit das im letztvergangenen Jahr völlig im Sinne des Barock wiederhergestellte Hoftheater, eine Arbeit von großer Gründlichkeit. In Paris wurden die architektonischen Arbeiten am Clunymuseum mit einer z. T. problematischen Ausstellungsart besichtigt.

Zu den weiteren Besichtigungen zählte dann noch der Besuch der Abtei Royaumont und des Stadtkernes von Senlis mit der beschädigten Kathedrale. Die Frage nach der Ergänzung bzw. nach dem Grad notwendiger Ergänzungen blieb offen; sie ließe sich an anderen Kathedralen – z. B. Soissons – besser demonstrieren.

Anläßlich der Schlußveranstaltung brachten die Vorsitzenden der eingangs genannten Sektionen empfehlende Beschlüsse ein.

Von diesen sind besonders die zur Pflege des Nachwuchses und der Facharbeiter wie eines entsprechenden Handwerkerniveaus hervorzuheben. Ferner wurde der Wunsch ausgesprochen, ein internationales Gremium von Denkmalpflegern solle in enger Verbindung bleiben, entsprechend einem Plan der Unesco, nach dem die in der Unesco bereits verbundenen Staaten auch im Sinne der denkmalpflegerischen Gemeinsamkeit in Beziehung bleiben sollen. Die in den verschiedenen Staaten erörterte Frage eines Kunstschutzes im Kriege, positiv zunächst anscheinend bisher nur

durch die Oststaaten beantwortet, welche einen Konventionsentwurf unterzeichneten, kam nicht zur Sprache.

Der Kongreß, in Paris begonnen, soll womöglich in Abständen von zwei Jahren tagen. Der italienische Staatskonservator schlug für die nächste Tagung Italien als Gastland vor.

Werner Bornheim gen. Schilling

REZENSIONEN

PIERRE HÉLIOT, *L'Abbaye de Corbie, ses églises et ses bâtiments*. Löwen 1957 = Bibliothèque de la revue d'histoire ecclésiastique 29. 168 S. m. 3 Abb. im Text und 10 Tafeln m. Abb.

Kloster Corbie ist als Mutter von Corvey jedem deutschen Bauforscher dem Namen nach bekannt. Doch da aus der Frühzeit des Klosters monumentale Reste weder aufrecht stehen noch ergraben worden sind, bleibt die Vorstellung von jenem Kulturzentrum völlig unbestimmt. P. Héliot hat als vorzüglicher Kenner der nordfranzösischen Architektur die Aufgabe übernommen, ein Bild der baulichen Entwicklung des Klosters Corbie zu zeichnen, wobei er sich fast nur auf Chroniken, Urkunden und alte Pläne stützen konnte. Bei der Widersprüchlichkeit und Ungenauigkeit dieser Quellen muß man ihm für die Mühe dankbar sein, das Gestrüpp der Thesen einmal durchforstet und die Meinungen der Chronisten auf ihren Wert oder Unwert hin geprüft zu haben, wenn es auch oft bei der persönlichen Entscheidung bleiben muß, welche Nachricht man für die wahrscheinlichere halten will. Viele Einzelfragen, die H. erörtert, mögen für sich allein genommen belanglos erscheinen. Sie könnten aber in bestimmten Zusammenhängen Bedeutung erlangen und durften daher nicht fehlen. Im Ganzen entsteht ein lebendiges Bild von den baulichen Schicksalen Corbies, das in einigen Punkten auch von hohem Allgemeininteresse ist.

Schon bei der Gründung des Klosters durch das merowingische Königshaus um 660 erhielt es eine Peter- und Pauls- sowie eine Stephanskirche. Eine dritte, St. Johann Ev., muß vor der Mitte des 9. Jahrhunderts noch hinzugekommen sein. H. nimmt zur Frage ihrer Gründungszeit nicht ausdrücklich Stellung (S. 20). Doch scheint mir das Schweigen der ältesten Urkunden über den Patron Johannes (der vielleicht von Anfang an Pfarrpatron war) kein sicherer Beweis dafür zu sein, daß die dritte Kirche nicht doch mit den beiden anderen zusammen entstand, wie fast alle Chronisten, gestützt auf die Tradition des Hauses, annehmen. Corbie schafft sich also schon bald nach der Gründung die für diese Frühzeit so bezeichnende „Kirchenfamilie“.

Für die Gestalt der Hauptkirche St. Peter und Paul (später nur noch St. Peter) sucht H. literarische Erwähnungen auszuwerten (S. 23 f.). Er vermutet, daß schon der Gründungsbau einen kreuzförmigen Grundriß mit abgeschnürter Vierung gezeigt und Vierungsturm, Langchor und vielleicht hölzerne Tonnen über den vier Kreuzarmen besessen habe. Mir scheint freilich weder sicher, daß sich die Texte des 9. und 11. Jahrhunderts noch auf den Gründungsbau beziehen, noch daß die Kirche die genannten Eigenschaften aufwies. Nur eine kreuzförmige Gestalt könnte aus der Erwäh-

nung der Bestattung Adalhards „inter quatuor centra“ zu schließen sein. Damit entfiel aber der Vergleich mit Corvey, dem neuen Corbie, da die dortigen Ausgrabungen von 1951/53 erwiesen haben, daß der karolingische Bau kein Querschiff, sondern nur kleine seitliche Kapellen und jedenfalls keine Vierung besaß. (Vgl. F. J. Esterhues, Zur frühen Baugeschichte der Corveyer Abteikirche, in: Westfalen 31, 1953, S. 320/35.) Wird damit die Nachricht, daß Ludwig der Fromme gewünscht habe, Corvey „ad similitudinem Antiquae Corbeiae“ errichtet zu sehen, als unecht erwiesen, ist auch unsere Textauslegung noch irrig, oder fällt die Beziehung der beiden Klosterkirchen zueinander unter die von Krautheimer einmal dargelegte Andersheit der mittelalterlichen Vorstellung von „similitudo“ gegenüber der modernen? (Vgl. R. Krautheimer, Introduction to an Iconography of Mediaeval Architecture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5, 1942, S. 1 – 33.) Sicher aber ist H. zuzustimmen, wenn er meint (S. 26), daß Rückschlüsse vom Westwerk zu Corvey auf den ursprünglichen Westbau von Corbie noch unsicherer erscheinen müssen, da jenes ja erst unter Ludwig dem Deutschen entstand und über den Westbau von Corbie nicht das geringste bekannt ist.

Alle drei Kirchen wurden im 11. Jahrhundert restauriert oder – wahrscheinlicher – nach den Wirren des späten 9. und des 10. Jahrhunderts neu errichtet. Auch hier erscheint mir der von H. (S. 48) aus einem Text gezogene Schluß für die Gestalt der Peterskirche unsicher. In der Vita S. Geraldi heißt es von diesem: „... composuit sedilibus et ornavit desuper columnulis cum basibus chorum, purgavit cryptam et deambulatoria . . .“ H. nimmt im Mönchschor Wandsäulen an, die ein Triforium oder eine Empore getragen haben könnten. Mir scheinen kleine Freisäulen mit Arkaden als Bekrönung der Chorschranken (im Sinne der Schranke von St. Michael in Hildesheim) wahrscheinlicher. Bei „crypta“ denkt auch H. an eine Krypta im neuzeitlichen Sinne, „deambulatoria“ übersetzt er mit „Seitenschiffe“. Diese Interpretation ist oft richtig. Hier aber liegt es ebenso nahe, an Ringstollen zu denken, da „purgavit“ doch wohl auf „crypta“ und „deambulatoria“ zu beziehen ist, was eine räumliche Verbindung beider nahelegt.

Wichtiger als diese Interpretationsfragen, die von dem Bau der Peterskirche im 3. Viertel des 11. Jahrhunderts doch keine rechte Vorstellung zu geben vermögen, ist eine Vermutung H.'s, die sich auf Stiche und Pläne des späten 17. Jahrhunderts stützt und die er mit überzeugenden Argumenten erhärten kann (S. 78 – 83). Danach dürfte ein vorgotischer Bau, wahrscheinlich also dieser des 11. Jahrhunderts, einen Dreikonchenchor mit Umgängen besessen haben ähnlich dem von St. Maria im Kapitol zu Köln. Zwar wird der zeitliche Vorrang des Kölner Baues damit nicht berührt, aber bei Beachtung des teilweisen Vorbildes von Stablo (1020/48, vgl. F. Bellmann, Zur Bau- und Kunstgeschichte der Stiftskirche von Nivelles, München 1941) und der vielen Nachfolgebauten in dem Gebiet des Niederrheins, des Maaslandes und Nordfrankreichs wird die Frage nach dem Ursprung dieses Motivs doch verschoben. Die Bindung an diesen Raum fällt in die Augen. Daher ist auch kaum nötig, mit H. den Weg Corvey – Corbie in Betracht zu ziehen, der freilich über Köln führt. Noch we-



*Abb. 1 Jakob Seisenegger: Bildnis eines Edelmannes.
San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum*

Wiesant hinaus den beten zu dem vrisen zwang





Abb. 3 Thomas Lirer: Schwäbische Chronik. Ulm, Conrad Dinckmut um 1485 319



Abb. 4 Rembrandt Selbstbildnis (Ausschnitt).
San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum

niger sehe ich einen Grund für die Annahme, daß zu dem Dreikonchenchor mit Umgängen ein zweites, echtes, Querschiff gehört haben könnte (S. 83 f.). Wo gäbe es eine Parallele dafür! Die von H. (z. T. im Anschluß an Grabar, *Martyrium I*, S. 505 ff.) genannten treffen nicht. Der Trikonchos mit Umgang ist eine vollständige Ostbaulösung. Seine Seitenkonchen sind keine zusätzlichen Reliquienkapellen, die den Altarraum zur Kreuzform ergänzen, so daß dieser vor sich noch ein echtes Querschiff haben könnte. Klosterrath hat zwar Querschiff und Trikonchos, aber keine Umgänge.

Während die Hauptkirche schon in spätgotischer Zeit ersetzt wurde, blieben die Nebenkirchen bis ins 19. Jahrhundert erhalten. Es waren schlichte Basiliken mit Querschiff und Vierungsturm ohne Westbau. In St. Stephan war, mindestens seit dem Umbau um 1160/80, das westliche Mittelschiffsjoch von einer Empore eingenommen. H. erwägt (S. 55 f.), ob hier eine Erinnerung an die Westwerke oder die Martyrien (die er mit Grabar in genetischem Zusammenhang mit den Westwerken sich denkt) vorliegen oder ob die Westempore nicht vielmehr als Marienoratorium gedient haben könnte. Dafür spräche auch, daß die Westfassade ein Marienprogramm (mit zwar sehr verstümmelten, aber teilweise hervorragend schönen Figuren der Zeit um 1200) zeigt und daß in der Stephanskirche auch die Marienfeste gefeiert wurden. Insofern auch Marienkirchen die Gestalt von Martyrien annahmen, scheint ihm der Übergang von einer Bedeutung zur anderen um so leichter. Mir will die Annahme eines hochgelegenen westlichen Marienoratoriums wenig einleuchten. Eher ist anzunehmen, daß Maria den ursprünglichen Patron, der 1188 Pfarrpatron wurde, in den Hintergrund gedrängt hatte und beide Altäre hintereinander in der Kirche standen. Ob die Westempore überhaupt einen Altar besaß? Ohne nähere Nachrichten müssen alle Überlegungen gänzlich ungewiß bleiben.

Die Frage der Tradition der „Martyria“ beschäftigt H. nochmals anläßlich der Besprechung der Kapellen des Barockbaues (S. 127/32). Seine Meinung, daß zwar diese Tradition von der Antike bis ins 18. Jahrhundert reiche, aber seit der Renaissance nur noch formal weitergetragen wurde, durch das Studium der antiken Baukunst ermöglicht, nicht durch inneres Verständnis, unterschätzt vielleicht die neo-mittelalterlichen Züge des Barock ein wenig, trifft aber sicher einen wichtigen Punkt der Sache.

Von grundsätzlichem Interesse sind die bestimmten Nachrichten über die Pfarrbezirke in Corbie (S. 48). Bis 1188 bestanden zwei Pfarrgemeinden, eine im Klosterbezirk, St. Joh. Ev., und eine außerhalb, St. Albin. 1188 wurden 6 weitere geschaffen, vier neue außerhalb des Klosters und im Kloster noch St. Stephan in der Stephans- (und Marien-)kirche und St. Leonhard im Schiff der Hauptkirche St. Peter. Letztere war nun für den enger zum Kloster gehörigen Personenkreis bestimmt, während vorher diese Aufgabe St. Johannes zugefallen sein muß. Man sieht, wie die seelsorgerischen Aufgaben immer stärker in das Klosterleben eindringen.

Über die nachromanischen Schicksale des Klosters nur noch wenige Sätze! In der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde das Refektorium am Nordflügel des Kreuz-

gangs und dieser selbst teilweise neu errichtet (S. 86 – 91). Der Abbruch dieser Werke muß nach den Beschreibungen des 17. und 18. Jahrhunderts eine Perle monastischer Baukunst der hohen französischen Gotik vernichtet haben. Der geplante Neubau der Hauptkirche blieb im 13. Jahrhundert bald stecken (S. 62). Er wurde erst 1502 wieder aufgenommen. Doch blieb er 1550 nochmals im Rohbau liegen und gedieh auch nur bis zum Querschiff (S. 69 – 71 und 77). Der von Hubert bereits veröffentlichte Stich von Corbie aus dem „*Monasticon gallicanum*“ von 1677 (L'Art préroman, Paris 1938, S. 67) zeigt dieses spätgotische Fragment und also nicht ein Denkmal, das einen frühmittelalterlichen Bau mit Westwerk spiegeln könnte. Chor und Querschiff sollten zu einer normalen Kathedrale ergänzt werden und sind im 17. und 18. Jahrhundert auch dazu ergänzt worden. Die gotischen Ostteile fielen aber der kommerziellen Engherzigkeit des frühen 19. Jahrhunderts ebenso zum Opfer wie fast der ganze großzügige Neubau des Klosters, der den Maurinern verdankt wurde (1739/65), so daß nur der barocke, im Stil gotische, Zubau zur Hauptkirche, Doppelturmfassade und Langhaus, heute noch erhalten ist. Man möchte angesichts aller dieser Zerstörungen mit H. schließen: „*Dieu veuille que les hommes ne réussissent point à supprimer les ultimes vestiges de notre grande civilisation d'Occident.*“

Edgar Lehmann

RICHARD TEUFEL, *Vierzehnheiligen*. Verlag H. O. Schulze Lichtenfels, 1957. 2. erweiterte Auflage, 208 Seiten mit 104 teils ganzseitigen Abbildungen und einer Vierfarbentafel. Ganzleinen DM 28.50.

HANS-HERBERT MÖLLER, *Gottfried Heinrich Krohne und die Baukunst des 18. Jahrhunderts in Thüringen*. Verlag Bruno Hessling, Berlin Charlottenburg, 1956. 314 Seiten mit 210 Textabbildungen, 28 Taf. mit 53 Abbildungen. Ganzleinen DM 58. – .

R. Teufel legte 1922 als Dissertation an der T. H. München eine Arbeit über Vierzehnheiligen vor, die zweite, die eine Balthasar Neumann-Kirche zu Inhalt hat, nachdem 1914 als erste von W. Fuchs die Stuttgarter T. H. Diss. über Neresheim erschienen war. 1936 gab der Verfasser seine umfassende Monographie über Vierzehnheiligen als Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft heraus. Das vorliegende Buch, das R. Teufel bescheiden nur als „2. erweiterte Auflage“ bezeichnet, ist aber weit mehr. Es stellt das Ergebnis einer neuen Auseinandersetzung mit dem Werk Balthasar Neumanns dar, ausgelöst von der Rezension M. H. v. Freedens (Zeitschr. f. Kunstgesch., VI Bd., 1937, S. 260 – 263). Leider hat aber der Verfasser bei dieser Neuauflage nur eine willkürliche Auswahl des Neumann-Schrifttums der letzten zwanzig Jahre getroffen. Es ist zu bedauern, daß u. a. G. Neumanns geistvolle Deutung der Raumbildung von Vierzehnheiligen in seinem grundlegenden Werk über Neresheim (München-Pasing 1947, S. 43-67) ebenso unbeachtet blieb wie der wichtige Aufsatz von E. Lehmann „Zur Baugeschichte des Zisterzienserklosters Langheim im 18. Jahrh.“ (Zeitschr. f. Kunstgesch., XIX. Bd., 1956, S. 259 – 277). Daher beschränkt sich R. Teufels Auseinandersetzung vor allem auf K. H. Essers „Darstellung der Formen und Wirkungen der Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen“ (Diss.

Bonn 1940) und auf den Aufsatz von H. G. Franz „Die Klosterkirche Banz und die Kirchen Balthasar Neumanns in ihrem Verhältnis zur böhmischen Barockarchitektur“ (Zeitschr. f. Kunstwissenschaft, I. Bd., 1947, S. 54 – 72).

Zur Wallfahrtsgeschichte konnte der Verfasser die sog. Mirakelbücher erstmals 1519 die gedruckten Berichte über die wundersamen Erscheinungen, beziehen. Leider diene ihm als Grundlage für die Entstehung und Geschichte der Vierzehnheiligenverehrung nur die in vielen Punkten wissenschaftlich nicht ausreichende Abhandlung von F. Geldner „Nothelferverehrung vor, neben und gegen Vierzehnheiligen“ (89. Bericht d. Hist. Ver. Bamberg, 1949, S. 36 ff.) und nicht der grundlegende Aufsatz von J. Dünninger „Die Wallfahrtslegende von Vierzehnheiligen“ (Festschrift f. W. Stammeler, Berlin 1953, S. 192 – 205).

Für die Neumann-Forschung verdient der Abschnitt über die Baurisse und Planfolge besondere Beachtung (S. 41 – 120). K. H. Esser hat nämlich in seiner Diss. eine neue Ordnung des überlieferten Planbestandes vorgenommen, die in vielen Punkten überzeugend wirkt. Davon weicht der Verfasser mehrmals ab. Im Plan Nr. 82 der Sammlung Eckert (= SE) im Mainfränkischen Museum Würzburg hat K. H. Esser den von G. H. Krohne eigenmächtig veränderten Ausführungsgrundriß von 1743 erkannt und diesem den Systemaufriß HB 23576 b⁶ im Germanischen National-Museum Nürnberg zugeordnet. R. Teufel konnte aber erhebliche Detailunterschiede zwischen beiden Rissen feststellen (S. 41 f., 76 f.), „so daß SE 82 nur als ein im Neumann-Büro ausgeführter Entwurf (eines Gehilfen?) in Anlehnung an einen von Krohne umgestalteten Neumann-Grundriß anzusehen“ sei und der zweite Riß eine Variante des Projektes von G. H. Krohne vom Winter 1738/39 darstelle. Diese Erklärung R. Teufels befriedigt nicht völlig. Man wird wohl mit Sicherheit annehmen dürfen, daß sich beide Risse eng an den von G. H. Krohne eigenmächtig abgeänderten Ausführungsplan anlehnen. Vom ursprünglichen Bestand an Bauzeichnungen ist doch im wesentlichen nur die recht lückenhafte Folge von Vorlageblättern für die Bauherren auf uns gekommen. Überzeugend erhärtet R. Teufel erneut den Nachweis, daß SE 73 im überlieferten Planbestand als älteste Bauzeichnung der Ausgangspunkt der Vierzehnheiligenplanung ist und nicht SE 74, den K. H. Esser (a. a. O. S. 55) dafür in Anspruch nehmen möchte. Es sei beiläufig ergänzend vermerkt, daß SE 72, 73, 79, 90 und 92 am 16. März 1945 in Würzburg verbrannt sind. Durch Kriegseinwirkungen gingen auch die Bauaufnahmen von F. v. Thiersch in der T. H. München verloren. Bis auf SE 90 sind sämtliche Risse und Bauaufnahmen abgebildet; dadurch wird der dokumentarische Wert des Buches erheblich gesteigert.

Neu hinzugefügt ist ein Anhang, in dem sich R. Teufel u. a. mit den für Vierzehnheiligen wichtigen Typen des barocken Gewölbebaus auseinandersetzt und dabei die für Balthasar Neumann typischen Raumverschleifungen und -durchdringungen in den Gewölbezonen im Detail isometrisch darstellt. Hier erweist sich der Verfasser als einer der wenigen Berufenen, derartige Probleme geometrisch einwandfrei zu lösen. Man hätte hier noch gern einen vollständigen isometrischen Längsschnitt und einen Schnitt durch das Querhaus gesehen, um eine anschauliche Darstellung und zugleich

exakte geometrische Konstruktion des Wölbsystems zu haben. Bei der Abbildung A 11 spricht der Verfasser von einer „beschnittenen Flachkuppel“. Besser wäre der allgemein übliche Ausdruck „Stutzkuppel“ (in Österreich: „volles Platzlgewölbe“), denn das Wort „Flachkuppel“ sagt nichts darüber aus, daß die hier gezeigte Kuppel aus einer Halbkugel entwickelt ist.

Der Wert von R. Teufels Arbeit liegt in der Baugeschichte, der Einordnung der Risse und vor allem in der mustergültigen Beschreibung der Wallfahrtskirche. Neben der künstlerischen Seite wird auch die technisch-konstruktive nie vernachlässigt, so daß der Leser zugleich auch eine Einführung in die Bautechnik des 18. Jahrhunderts erhält.

Die Stellung Vierzehnheiligen in der deutschen, österreichischen und böhmischen Barockarchitektur wird mehrfach im Abschnitt über die Risse erwähnt. Als Desiderat sei daher für die nächste Auflage ein eigener ausführlicher Abschnitt zu diesem Thema unter Einbeziehung der gesamten einschlägigen Literatur genannt.

Die größtenteils sehr guten Abbildungen und die Buchgestaltung verdienen Anerkennung. Die Farbaufnahme der Westfassade (S. 151) hätte man besser dem Titel gegenüberstellen und nicht unmotiviert in die Folge der ganzseitigen Abbildungen aufnehmen sollen. Nach wie vor gehört R. Teufels Monographie über Vierzehnheiligen zu den wichtigsten Büchern, zu denen jeder greifen muß, der sich mit mainfränkischer Barockarchitektur beschäftigen will.

Zu den zahlreichen Kleinmeistern in der deutschen Barockarchitektur gehört auch der 1703 in Dresden geborene Sachsen-Weimarische Landbaumeister Gottfried Heinrich Krohne, auf den K. Lohmeyer erstmals 1911 in seiner Monographie über den Saarbrückener Baudirektor Friedrich Joachim Stengel und ausführlicher 1931 in seiner Arbeit über die Baumeister des rheinisch-fränkischen Barocks aufmerksam gemacht hat. Die Monographie von H. H. Möller, zu der K. Lohmeyer das Geleitwort verfaßte, ging aus einer Dissertation von 1954 an der Freien Universität in Berlin hervor und stellt durch ihren exakten Aufbau eine anerkennenswerte Arbeit über Leben und Werk dieses sächsisch-thüringischen Architekten dar. Sie wird durch ein alphabetisches Verzeichnis der Werke G. H. Krohnes ergänzt; ferner sind die wichtigen Archivauszüge veröffentlicht. Ein ausführlicher Katalog der Bauzeichnungen schließt sich an und auf die einschlägige Literatur wird hingewiesen. Die Bildtafeln ergänzen den bereits reich illustrierten Text.

Wie der Verfasser im Vorwort (S. 11) bemerkt, „ist Krohne besonders von der fränkischen Architekturforschung bis zur Gegenwart stets ablehnend beurteilt worden, wie es sich besonders beim 200. Todestag von Balthasar Neumann 1953 wieder gezeigt hat“. Mit dieser Monographie soll nun eine Revision des Bildes von G. H. Krohne und seinem Oeuvre versucht werden. Wenn diese nicht in allen Punkten gelungen ist, so liegt es keinesfalls am Verfasser, sondern ausschließlich am Künstler. G. H. Krohne bleibt auch weiterhin einer jener dekorativ begabten Kleinmeister der Baukunst des 18. Jahrhunderts, die man nicht in eine Ebene mit Johann

Dientzenhofer oder Balthasar Neumann stellen kann. Auch im Vergleich zu den um eine Generation jüngeren Vertretern der dekorativ befähigten Barockarchitekten, dem Neumann-Schüler Johannes Seitz in der Trierer Gegend und dem Welsch-Schüler Johann Jacob Michael Kuechel in Bamberg fällt G. H. Krohne doch etwas ab. Zum gleichen Ergebnis kommt man, wenn man ihn mit den Dresdener Oberlandbaumeistern Zacharias Longuelune und Johann Christian Knöffel in Verbindung bringt. In den thüringischen Duodezherzogtümern des 18. Jahrhunderts gab es allein aus finanziellen Gründen keine derartig weitläufigen Bauaufgaben, wie sie beispielsweise im gleichen Jahrhundert das gräfliche Haus Schönborn an Main und Rhein verwirklichen konnte.

Die einleitenden Kapitel (S. 15–26) der Monographie sind vor allem kulturgeschichtlich aufschlußreich. Sie berichten vom Weimarer Hof, seinen Regenten und vom dortigen Bauwesen in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Den bisher an biographischen Daten sehr dürftigen Lebenslauf G. H. Krohnes konnte der Verfasser durch mehrere archivalisch belegte Einzelheiten (S. 26–32) ergänzen; jedoch bleibt sein Ausbildungsgang bis 1726 nach wie vor im Dunkeln. Besonders zu begrüßen ist der Abschnitt über die geographische Struktur des Weimarer Landes und seiner angrenzenden Gebiete (S. 33–34). Da in diesem Abschnitt auf die geologischen Verhältnisse eingegangen wird, hätte man bei der Beschreibung der einzelnen Bauten auch einige Hinweise auf die verwendeten natürlichen Baustoffe erwartet.

Die Bauaufgaben, die G. H. Krohne gestellt wurden, kreisen vor allem um die baufreudige Persönlichkeit von Ernst August I., Herzog von Sachsen-Weimar (1729 bis 1748) und seit 1741 auch von Eisenach. So sind nach dem Ausbau des Weimarer Schlosses (um 1726–1728) u. a. die Lustschlösser Belvedere, Ettersburg und Dornburg an der Saale sowie die Sommerresidenz zu Ilmenau und die Jagdhäuser Hirschruf, Troistedt und Dianenburg entstanden.

1735 übernahm G. H. Krohne Entwurf und Bauleitung der neuen Abteigebäude der Zisterzienser in Langheim/Oberfranken; damit begann sein mainfränkisches Zwischenspiel, das bei der Baudurchführung der Wallfahrtskirche zu Vierzehnheiligen zu Auseinandersetzungen mit Balthasar Neumann, den Bauherren Abt Stephan Mössinger und Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn führte. Hier hätte der Verfasser unbedingt die Dissertation von K. H. Esser (vgl. o. S. 322/3) heranziehen müssen, die in seinen Literaturverzeichnissen nicht genannt wird. Dort ist die Stellung G. H. Krohnes in der dramatischen Baugeschichte etwas anders beurteilt als in R. Teufels Vierzehnheiligenmonographie, dem sich der Verfasser anschließt. Hier wäre eine Auseinandersetzung mit K. H. Essers Auffassung wünschenswert gewesen.

1741 erfolgte die Personalunion von Sachsen-Weimar mit Sachsen-Eisenach und G. H. Krohnes Bauaufgaben verlagerten sich vornehmlich in diesen Landesteil. Mehrere Arbeiten und Entwürfe für die Stadt Eisenach, darunter Projekte zur Neugestaltung des Marktplatzes, zahlreiche Jagd- und Lustschlösser in der Umgebung sowie in der Rhön kennzeichnen seine Tätigkeit. Daneben war er mit dem Um- und Ausbau alter Festungen im nordwestlichen Teil des Eisenacher Landes beschäftigt. G. H.

Krohnes bedeutendste Bauleistungen fallen in seine letzten Lebensjahre. 1743 übernahm er den weiteren Ausbau der Heidecksburg bei Rudolstadt, den J. Chr. Knöffel zuvor besorgt hatte, und leitete 1747 – 1751 den Neubau der Orangerie in Gotha. Seinen letzten Auftrag vor seinem Tode im Mai 1756 bildete ein städtebauliches Projekt: der Wiederaufbau des im November 1752 durch eine Feuersbrunst zerstörten thüringischen Städtchens Ilmenau.

Alle diese Bauaufgaben, die G. H. Krohne in seiner Tätigkeit zufielen, waren zwar vielseitig aber meist nicht sehr umfangreich. Zudem wurde keines seiner Kirchenprojekte verwirklicht. Leider wird hierbei außer in einem knappen Texthinweis (S. 79) im Oeuvrekatalog nicht auf seinen unausgeführten Entwurf für die unter Langheimer Teilpatronat stehende Pfarrkirche in Merkershausen (Bez.-Amt Königshofen/Grabfeldgau) hingewiesen; die Planung war ein kleines Vorspiel zur Baugeschichte von Vierzehnheiligen.

Der Verfasser versucht, als Ergebnis seiner Studien der Stilentwicklung G. H. Krohnes nachzugehen (S. 159 – 179). Hier erfährt der Leser deutlich den Umfang von G. H. Krohnes schöpferischen Bauleistungen. Die Grundrisse seiner Jagdhäuser (S. 166 – 168) zeigen eine Entwicklung, ausgehend vom einfachen, fast ungelenk wirkenden Typus über elegante Kompositionen bis zu dem eigenwilligen Projekt „Kaltensundheim 3“, zweifellos ein Höhepunkt in G. H. Krohnes Werk! Allerdings ist hierbei zu beachten, daß G. H. Krohne diese aus Rechtecken und Kreisen zusammengesetzten Grundrisse in erster Linie dekorativ betrachtet hat, während die daraus zu erwartenden Räume keineswegs diese Grundrißideen aufnehmen. Sie lehnen sich nur aneinander ohne sich zu durchdringen oder miteinander zu verschleifen, wie es der Verfasser auf S. 163 treffend bemerkt. Man hätte hier auch zum Vergleich noch Hinweise auf ähnliche Lösungen in der deutschen und österreichischen Barockarchitektur heranziehen können, z. B. Joh. Lucas von Hildebrandts „Salettl“ am Stadtpalais Harrach auf der Freyung in Wien von 1727 – 1728, das Gartenhaus des ehem. Palais Tilly in Wels/Oberösterreich um 1735, J. J. M. Kuechels Gartenhäuser von Schloß Thurn bei Forchheim (1756 beg.) und im Bamberger Residenzgarten (um 1760).

Man wird dem Verfasser beipflichten können, daß sich G. H. Krohnes selbständiger Stil, der um 1738 entstanden sein dürfte, unter starkem Anteil der mainfränkischen Barockarchitektur entwickelte, die er bereits durch Maximilian von Welsch in der damals kurmainzischen Stadt Erfurt kennengelernt hat. Dazu kamen die sächsischen Beziehungen, in denen er aufwuchs. Seine Wiener Reise 1729 hatte nur geringeren Einfluß auf sein Schaffen. Hier muß ergänzend zur Meinung des Verfassers betont werden, daß G. H. Krohne die geniale Architektur Joh. Bernhard Fischers von Erlach gar nicht voll erfaßt hat, sondern er fühlte sich seiner Grundeinstellung gemäß stärker von den Schöpfungen Joh. Lucas von Hildebrandts angezogen, wobei er sein Augenmerk auf den dekorativen Reichtum Hildebrandtscher Fassaden lenkte. G. H. Krohne hat also von Wien zwar Anregungen mitgenommen, verarbeiten oder gar schöpferisch weiterentwickeln konnte er diese nicht. Wie der Ver-

fasser mehrfach bemerkt, hat er einzelne Wiener Architekturmotive auf seine Werke übertragen. Trotzdem findet man bei ihm immer wieder Rückfälle in seinem dekorativen Stil, den er zuweilen sogar übersteigert. Am reinsten und ausgereiftesten zeigt sich seine Wesenart in den Entwürfen zur Gothaer Orangerie (Abb. 162 – 172).

Man hätte vom Verfasser auch eine ausführliche Darlegung der Einflüsse seitens der Architekturtheoretiker auf G. H. Krohne erwartet. Dann wäre eine weitere wichtige Quelle für die Herkunft seiner Bauten erschlossen. Einige nützliche Hinweise entnimmt man allerdings den S. 23 – 24 und 163 – 164 sowie der Anmerkung 23.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß H. H. Möllers flüssig geschriebene Arbeit großen Fleiß und viel Sorgfalt erkennen läßt. Allein schon der sehr ausführliche Katalog der Werke G. H. Krohnes und die Wiedergabe fast sämtlicher überlieferter Bauzeichnungen des Meisters erheben das Buch zu einem wesentlichen Beitrag zur Kenntnis der deutschen Barockarchitektur, zugleich liefert es einen neuen Beweis von der Höhe der damaligen Baugesinnung. Wenn der Verfasser dabei nicht immer den richtigen Wertmaßstab zu den Werken der großen deutschen und österreichischen Barockarchitekten gefunden und die Bedeutung G. H. Krohnes über die Wiederentdeckung hinaus etwas überschätzt hat, so wird das jeder verstehen, der sich jahrelang ausschließlich mit der Erforschung von Leben und Werk eines Meisters beschäftigt hat, der in der Kunstgeschichte noch nicht als eine fest umrissene Persönlichkeit bekannt ist.

Der Verlag Bruno Hessling hat mit seiner sorgfältigen Buchgestaltung dazu beigetragen, daß sich diese Monographie, zu deren Vorarbeiten die Deutsche Forschungsgemeinschaft den Verfasser unterstützt hat, würdig an ähnliche Unternehmungen reihen kann.

Hans Reuther

VITTORIO MOSCHINI, *Francesco Guardi (I Sommi dell'Arte Italiana a cura di Costantino Baroni)*. Milano, s. a., Aldo Martello. 34 Ss., 185 Abb.

Vor einem Dritteljahrhundert erschien Fioccas Guardi-Monographie. Sie wirkte damals wie die Offenbarung eines neuen Künstlers. Ein Meister, den man nur als genialen Vedutisten gekannt hatte, als einen „Vorläufer des Impressionismus“, wurde plötzlich als Schöpfer von ebenso eigenwilligen wie ausdrucksvollen Figurenbildern sichtbar. In seinen Kompositionen erkannte man eine gesteigerte Formensprache wieder, die man, geschult durch den Expressionismus, in den Werken von Piazzetta und Magnasco, Ricci und Pittoni, Troger und Maulbertsch sehen und schätzen gelernt hatte. Auch der Figurenzeichner Guardi, in dessen geistvollen Federskizzen jene gelöste Formensprache ebenso lichtsprühende wie ausdrucksgesättigte graphische Stenogramme geschaffen hatte, wurde damals zum ersten Mal deutlich. Der ältere Bruder, Antonio Guardi, wurde erkannt, ein hervorragender Maler, dessen Oeuvre mit fließenden Grenzen in das figurale Werk des genialeren Francesco überging. Auf dieser Pionierarbeit Fioccas hat die Forschung weitergebaut. Mehr von Antonio wurde bekannt, auch Zeichnungen; mehr Figurenbilder Francescos tauchten aus dem Dunkel. Pallucchini veröffentlichte den Zeichnungenstock des Museo Correr. Goering

versuchte eine Gesamtdarstellung, in der es noch einige Überschneidungen mit dem frühen Tiepolo und Marco Ricci gab. Diese emsigen Vorarbeiten haben es Moschini ermöglicht, einen neuen Überblick über das Oeuvre des Meisters zu geben, der es zum ersten Mal mit klaren Konturen sichtbar werden läßt.

Schon das bloße Durchblättern des Bandes mit seinem reichen Bildmaterial, das uns mit überzeugender Geschlossenheit entgegentritt, lehrt, wie fruchtbar es ist, einem erprobten Museumsmann mit dem sicheren Blick der Erfahrung, geschärft durch eine der besten Galeriegestaltungen der Gegenwart, eine solche Aufgabe zu übertragen. Der Fortschritt etwa gegen den von Goering besorgten Schroll-Band ist bedeutend. Nichts mehr an fraglichen Dingen, die durch den Gemeinschaftsbetrieb der Guardierwerkstatt in so großer Anzahl entstanden, stört den Benützer. Guardi, in all der beunruhigenden Vielfalt seiner Möglichkeiten, wird als eine homogene Künstlergestalt deutlicher greifbar als je. Moschinis Text ist klar und präzise in seinen Formulierungen, wird dabei der Differenziertheit seines Gegenstandes sprachlich in hohem Maße gerecht. In behutsamer und taktvoller Weise wird das so komplexe Verhältnis Antonios und des frühen Francesco Guardi analysiert, das einerseits durch den Stil des dominierenden Werkstattleiters bedingt wird, andererseits durch den des Jüngeren, der den des Älteren (vor allem in den Fällen gemeinsamer Arbeit am selben Bilde) wesentlich beeinflusste. Francesco wird, bei aller Gelöstheit und Offenheit, durch die größere Schlagkraft der formalen Struktur kenntlich, was sich namentlich in den Zeichnungen äußert. Antonios Formen sind daneben amorph und zerfallend in ihrer „morbidezza“. Der „Ridotto“ mit der zugehörigen Zeichnung und das „Parlatorio“ werden konsequenterweise Antonio allein gegeben, ebenso die Josephsfolge und die Zeichnungen zur venezianischen Geschichte in der Sammlung Cini. Beispiele für die Zusammenarbeit sind die Gemälde für die Pfarrkirche von Vigo d'Anaunia und der Tobiaszyklus in St. Angelo Raffaele. Moschinis Bestimmung der Anteile der beiden Maler ist überzeugend.

Aus Moschinis Darstellung geht deutlich hervor, wie sich der „Vedutist“ Francesco Guardi aus einem genialen religiösen und profanen Figurenmaler heraus entwickelte, der nach Antonios Tod die Werkstatt leitete und erst als gereifter Künstler das neue Themengebiet in Angriff nahm, in dem er so groß wurde. Dies ist nicht allein dem Eindruck, den Canaletto als künstlerisches Vorbild auf ihn machte, zuzuschreiben, sondern auch dem materiellen Moment von Angebot und Nachfrage. Der Bedarf an den vom Publikum begehrten Veduten war groß. Wenn aber auch ein außerkünstlerisches Moment den ersten Anstoß gegeben haben mag, so wurde doch dieses Gebiet für Francesco zu der ihn ganz beherrschenden künstlerischen Aufgabe, in der er sich bald von den Bindungen der Anfänge befreite und sein höchst persönliches Idiom zur vollen Entfaltung brachte. Dies hat Moschini in einem kurzen Absatz auf S. 20 sehr glücklich formuliert, indem er „d'un suo unitario modo di sentire“ spricht. Bei dieser „einheitlichen Weise zu empfinden“, d. h. auf die Welt künstlerisch zu reagieren, haben nicht nur vorhandene Erfahrungen sowie überkommene und erarbeitete Rezepte eine Rolle gespielt, sondern auch „eine neue

spirituelle Erfahrung der Wirklichkeit“ außerhalb der geschlossenen Wände des Ateliers. Gegen eine Erklärung des Verfassers auf S. 18, daß die Tendenz der Vedute antibarock sei, möchte ich einwenden, daß in das große Gesamtbild der Barockkunst schließlich auch die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts fällt und ihre Wirklichkeitsvorstellung eine andere, aber sehr wesentliche Seite dieses Gesamtbildes darstellt.

Dadurch, daß Moschini in reichem Maße die Zeichnungen des Meisters zur Erklärung und Veranschaulichung seiner Thesen heranzieht, wird ein komplexes Bild dieser in vielen Facetten – Phantasie und Wirklichkeit, Capriccio und Vedute – funkelnden Persönlichkeit gegeben, zu dessen Ergänzung man sich noch eine von Guardis Schlachtendarstellungen wünschen möchte. Anregungen, die Geringere zu Epigonen gestempelt hätten, wurden von ihm in persönliches Ausdrucksgut umgewandelt. Gerade diese erfreuliche Publikation zeigt, wie dringend es geboten wäre, an Stelle der nicht endenden fragwürdigen Flut touristisch und politisch veranlaßter Ausstellungen eine große wissenschaftliche Schau dieser Malerfamilie zu veranstalten. Wir würden aus ihr lernen, wie wir aus der Tiepolo-Ausstellung gelernt haben.

Otto Benesch

VERBAND DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.

TOTENTAFEL

THEA KLEIN †

Kürzlich ist Fräulein Thea Klein während eines Kuraufenthaltes in Bad Tölz verstorben.

Solange die Schriftführung des Verbandes bei Herrn Professor Reidemeister in Köln lag, hat Fräulein Klein als seine Sekretärin die Hauptlast der Geschäfte getragen. In treuer Arbeit hat sie die täglichen Erfordernisse bewältigt und sich um den Zusammenhalt der Mitglieder, auch um die gesunde Finanzlage des Verbandes verdient gemacht. Für die Überleitung der Schriftführung von Köln nach Berlin im April dieses Jahres hat sie dank ihrer Erfahrung und Übersicht die geordneten Grundlagen geschaffen.

Wir betrauern ihr Hinscheiden und wollen ihr Andenken dankbar in Ehren halten.

Für den Vorstand des Verbandes

Hans Kauffmann

AUSSTELLUNGSKATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Berlin

Emilio Vedova, Ausst. Galerie Springer
1. – 31. 10. 1957. Einf. v. Werner Haft-
mann. Berlin 1957, 8 S., 4 S. Abb.

Bremen

Paula Becker-Modersohn 1876 – 1907. Ge-
dächtnissausstellung zur 50. Wiederkehr
des Todestages der Künstlerin 1957 bis

1958. Paula-Becker-Modersohn-Haus 5. 10. – 13. 11. 1957. Bremen o. J., 36 S. m. Abb., 2 Umschl.-Abb.

Hartford/Connecticut

Wadsworth Atheneum Bulletin Annual Report 1956. Bulletin-Summer, 1957. Third Series No. 2. 56 S., 4 Umschl.-Abb.

Mannheim

Philipp Harth. Ausst. Kunsthalle Mannheim 13. 10. – 10. 11. 1957. Einf. v. Walter Passarge. Textbeitr. v. Philipp Harth. Mannheim o. J., 40 S. m. Abb., 3 Umschlag-Abb.

München

F. H. Ernst Schneidler. Ausst. Die Neue Sammlung 16. 9. – 20. 10. 1957. Zusammenstellung Typographische Gesellsch. München e. V., Text v. Helene Hentze. Frankfurt a. M., 1957, 8 S. m. Abb.

Gute Form aus der Schweiz. Architektur-Industrieprodukte. Ausst. Neue Sammlung 16. 7. – 8. 9. 1957. Vorw. v. Hans Eckstein, Textbeitr. v. Alfred Roth und Willy Rotzler. o. O. 26 S., 12 Abb. auf Taf.

Ausstellung spätimpressionistischer Maler in der Galerie Gebhardt 17. 10. – 15. 11. 1957. München o. J. 8 S. Faltblatt m. 10 Schwarzweiß- und 5 Farbabbb.

Osnabrück

Heraldik in Niedersachsen und Westfalen. Archivalien-Ausst. des Niedersäch-

sischen Staatsarchivs in Osnabrück 1957. Zusammengestellt v. Eberhard Crusius. Veröffentlichungen der Niedersächsischen Archivverwaltung, Beiheft 2. Hannover 1957, 40 S., 6 S. Abb., 1 farb. Umschl.-Zeichnung.

Paris

Pierre Soulages. Gouaches et Gravures. Hrsg. anl. d. Ausst. in d. Galerie Berggruen m. Unterstützung der Galerie de France. Einf. v. R. V. Gindertael. Paris 1957, 24 S. m. Abb.

L'Art Ancien en Tchécoslovaquie. Ausst. Musée des Arts Décoratifs Juni-Oktober 1957. Geleitwort v. Jacques Guérin, Vorwort v. Vladimir Novotny, Textbeitr. v. Jaroslav Boehm, A. Kutal, Karol Vaculik. Paris o. J., 272 Nos., 1 Bl. Bibliographie, 69 Pl., 2 Farbtafeln, 1 farb. Umschl.-Taf.

Schaffhausen

Kunst und Kultur der Kelten. Ausst. Museum zu Allerheiligen 1. 8. – 3. 11. 1957. Geleitwort v. Walther Bringolf, Einf. v. Emil Vogt. 2. Aufl. Schaffhausen 1957, 64 S., 24 S. Taf.

Zwickau/Sa.

Kunstpreis der Stadt Zwickau – Max Pechstein. Katalog der zum Wettbewerb 1957 eingereichten Arbeiten. Ausst. Städt. Museum 29. 9. – 20. 10. 1957. Hrsg. v. Rat der Stadt Zwickau, Abt. Kultur. Text und Kataloggestaltung v. Marianne Vater. Zwickau o. J., 23 S. m. Abb., 1 Umschl.-Abb.

WANDERAUSSTELLUNGEN

Fritz Vahle – Inge Vahle-Gießler – Helmut Brinckmann. Bildteppiche – Grafik, Tempera – Plastik. Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath 8. 10. – 2. 11. 1957 – Galerie C. G.

Boerner, Düsseldorf 11. 11. – 15. 12. 1957 – Museum am Ostwall, Dortmund 2. 2. – 2. 3. 1958. Vorw. u. Einf. v. Max Burchartz und Godo Remszhardt. Darmstadt o. J., 10. S., 15 S., 15 S. Abb.

AUSSTELLUNGSKALENDER

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. November 1957; Mexikanische Graphik. Im Kupferstichkabinett; Graphik von Walter Klemm.

BERLIN National-Galerie. Mittelschloß. Bis 30. 11. 1957; Radierungen und Lithographien von Pablo Picasso.

Galerie Bremer. November 1957; Arbeiten von M. von Jonquières.

BERN Kunstmuseum. Bis 1. 12. 1957; Graphik von Victor Surbek.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 24. 11. 1957; Illustrationen zur Bibel. 105 Radierungen von Marc Chagall.

BRAUNSCHWEIG Haus Salve Hospes. 3. 11.-7. 12. 1957; Arbeiten v. Christian Rohlf. Städt. Museum. Bis 3. 11. 1957; Keramiken von Antonio Cumella Serret.

BREMEN Das Neue Forum im Paula-Becker-Modersohn-Haus. 16. 11.-12. 12. 1957; Ausstellung der Staatl. Kunstschule Bremen.

Kunsthalle. 7. 11.-15. 12. 1957; Skulpturen und Zeichnungen von Marcello Mascherini. 10. 11.-8. 12. 1957; Farbige Graphik 1957.

CHEMNITZ (Karl-Marx-Stadt) Städt. Kunstsammlung. Bis 10. 11. 1957; Arbeiten von Gerhard Marcks und Papierschnitte von Fritz Griebel.

Städt. Textil- und Kunstgewerbesammlung. Bis 20. 11. 1957; Textilkunst und Kunsthandwerk fremder Völker aus eig. Besitz.

DARMSTADT Hess. Landesmuseum. 10. 11. 1957-Januar 1958; Farbige Graphik 1957.

DORTMUND Museum am Ostwall. 10. 11.-1. 12. 1957; Brinzen von Reg Butler, Bilder von Julien Dinou, Farbige Graphik 1957.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 10. 11. 1957; Handzeichnungen von Ernst Krieg.

DUSSELDORF C. G. Boerner. November 1957; Ausgewählte Kupferstiche und Radierungen von Schongauer bis Rembrandt.

Galerie Alex Vömel. 15. 11.-31. 12. 1957; Handzeichnungen von E. L. Kirchner, Paul Klee, Käthe Kollwitz und August Macke.

ESSEN Villa Hügel. November 1957; Vincent van Gogh. Leben und Schaffen.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. 5. 11.-14. 12. 1957; Zeichnungen von Heinz Batcke.

Haus Limpurg. 3.-24. 11. 1957; Jahresausstellung der Frankfurter Sezession.

Städtisches Kunstinstitut. Bis 24. 11. 1957; Gemälde und Zeichnungen ehem. Mitglieder der Künstlergesellschaft.

FREIBURG/Br. Augustiner-Museum. Bis 17. 11. 1957; Gedächtnisausstellung Alfred Mez. Kunstverein. Bis 24. 11. 1957; Arbeiten von Alcockley und Norbert Kricke.

GELSENKIRCHEN-BUER Heimatmuseum. Bis 24. 11. 1957; Jahresschau der Gelsenkirchener Künstler.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. 3. 11.-1. 12. 1957; Gemälde von Edmund Bautz. Im Graph. Kabinett 3. 11.-29. 12. 1957; Altgörlitzer Kulturdenkmale (Baufotografien).

HAMBURG Galerie Rudolf Hoffmann. Bis 8. 11. 1957; Maler, Bildhauer, Architekten der Freien Akademie der Künste.

Kunsthalle. Bis 1. 12. 1957; Gemälde und Zeichnungen von Alexej von Jawlensky.

HAMELN Kunstkreis im Studio-Neubau. Bis 20. 11. 1957; Künstler in Bildnissen.

HANNOVER Galerie für moderne Kunst. Bis 7. 11. 1957; Arbeiten von Otto Dix. Kestner-Gesellschaft. 1. 11.-1. 12. 1957; Julio Gonzalez.

JENA Stadtmuseum. Bis 1. 12. 1957; Gedächtnis-Ausstellung Erich Knithan.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 7. 11. 1957; Englische Graphik der Gegenwart. Bis 15. 11. 1957; Gläser der Stiegel-Manufaktur. 23. 11.-21. 12. 1957; „Pfalzpreis für bildende Kunst - Malerei und Kunsthandwerker der Pfalz mit Gästen.“

KARLSRUHE Staatl. Kunsthalle. 16. 11.-15. 12. 1957; Farbige Graphik 1957.

KASSEL Kunstverein. Bis 21. 11. 1957; Hans Leistikow u. s. Schüler.

KÖLN Galerie der Spiegel. Bis 12. 11. 1957; Max Ernst. Bilder 1925-1957.

Kunstverein, Hahnenortburg. 9. 11.-1. 12. 1957; Kölner Künstler 1957.

MANNHEIM Galerie Probst. Bis Mitte November 1957; Gedächtnis-Ausstellung Emil Nolde.

Städt. Kunsthalle. 16. 11.-8. 12. 1957; Eine neue Richtung in der Malerei.

MARBURG/Lahn. Universitäts-Museum. Bis 16. 11. 1957; Japanische Holzschnitte und Plakate.

MONCHEN-GLADBACH Städt. Museum. November 1957; Ausstellung der Künstlergemeinschaft „Die Planke“.

MÜNCHEN Galerie Wolfgang Gurlitt. Bis 16. 11. 1957; Arbeiten von Johannes Mangels, Marianne Mangels, Bernhard Marre u. Sauveur Le Gros.

Stadtmuseum. Bis 12. 1. 1958; Krippenschätze aus Münchner Familien und Kirchen.

Städt. Galerie. Bis 15. 11. 1957; Aktiv-abstrakt. Neue Malerei in Deutschland. 22. 11.-15. 12. 1957; Gedächtnis-Ausstellung Paula Modersohn-Becker.

Galerie Schöninger. 2.-15. 11. 1957; Gemälde und Plastiken von Hans Cornelius.

MÜNSTER/Westf. Landesmuseum. 3. 11.-1. 12. 1957; Kunsthandwerk in Westfalen.

NEUSS Clemens-Sels-Museum. Bis 19. 1. 1958; Zeichnungen und Aquarelle von J. W. Schirmer.

NÜRNBERG Germanisches National-Museum. Bis 31. 1. 1958; Kulturdokumente

Österreich (a. d. Beständen d. Kupferstichkabinetts, d. Archivs u. d. Münzsammlung).

SPEYER Historisches Museum der Pfalz. Bis 1. 12. 1957; 3. Jahreschau der Pfälzer Künstlergenossenschaft e. V.

STUTTGART Staatsgalerie, Graph. Sammlung. 9. 11.-31. 12. 1957; Zeichnungen und Aquarelle von Egon Schiele.

TRIER Städt. Museum. 8.-22. 11. 1957; Englische Graphik der Gegenwart.

TUBINGEN Techn. Rathaus. 1.-24. 11. 1957; Holländische Kabinetmalerei. Unbekannte und wenig bekannte niederländische Gemälde und Handzeichnungen des 17. Jh.

ULM/Donau Museum der Stadt. Bis 10. 11. 1957; Farbige Graphik 1957. 3.-24. 11. 1957; William Straube.

WEIMAR Schloßmuseum, Graph. Sammlung. November 1957; Atkinson-Walker, Sitten, Gebräuche und Vergnügungen des russischen Volkes. Kolorierte Radierungen.

WORPSWEDE Kunsthalle. November 1957; Arbeiten von Günther Fiedler, Reinhardt Drenkhahn, Maria Brockstedt, Hans Georg Geyger, Hellmut Heinken, Egon Karl Nicolaus.

WUPPERTAL Galerie Parnass. 13. 11.-9. 12. 1957; Ruth Franken.

Kunst- und Museumsverein. Bis 17. 11. 1957; Junge deutsche Bildhauer. 24. 11.-31. 12. 1957; Jahreschau bergischer Künstler.

ZWICKAU Städt. Museum. November 1957 - Ende März 1958; Niederländische Gemälde des 17. und 18. Jh. (Leihgaben der Dresdner Galerie). Im Grafikabinett; Originalradierungen und Zeichnungen von Rembrandt (Leihgaben der Staatl. Kunstsammlungen Weimar).

ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

Stipendien am Kunsthistorischen Institut in Florenz

Der Vorstand des Vereins zu Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz e. V. gibt bekannt, daß Bewerbungen um die Stipendien für das akademische Jahr 1958/59 (Beginn 15. September 1958) am Kunsthistorischen Institut in Florenz bis zum 1. März 1958 eingereicht werden müssen.

Die Bewerbungen sind an den Vorsitzenden des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz e. V., Professor Dr. Erich Meyer, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1, Steintorplatz, zu richten. Es werden benötigt:

1. Antrag mit Darlegung der Arbeitspläne,
2. Lebenslauf,
3. Nachweis der Promotion in Kunstgeschichte,
4. Exemplar der Dissertation,
5. Schriftenverzeichnis,
6. Befürwortung durch deutsche Ordinarien, Museums- oder Institutsdirektoren.

Dr. Werner Gramberg, stellv. Vorsitzender

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10. Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.